

Pedrell, compositor i musicòleg

Cèsar Calmell

Resumen. *Pedrell, compositor y musicólogo*

Ensayo de interpretación de la complejidad del *métier* de Felip Pedrell en su doble condición de compositor y de musicólogo. El autor parte de los propios escritos del maestro como dato interpretable, así como del estudio de las obras musicales pedrellianas, tanto desde el punto de vista de la realidad artística como de la investigación musicológica; ambas vertientes fueron comprendidas por Pedrell como una sola instancia vital, que abarcaba la composición no sólo en los parámetros del propio oficio del músico, sino en su necesaria inscripción en un trasfondo conceptual. (F.B.B.)

Résumé. *Pedrell, compositeur et musicologue*

Essai d'interprétation de la complexité du *métier* de Felip Pedrell dans sa double condition de compositeur et de musicologue. L'auteur prend comme point de départ les propres écrits du maître en tant que donnée interpretable ainsi que de l'étude des oeuvres musicales de Pedrell, aussi bien du point de vue de la réalité artistique que de la recherche musicologique; ces deux aspects ayant été compris par Pedrell comme une seule instance vitale comprenant la composition, non seulement dans les paramètres de son propre métier de musicien mais s'inscrivant aussi nécessairement dans un fond conceptuel. (F.B.B.)

Abstract. *Pedrell, Composer and Musicologist*

This is an interpretative essay of the complexity of the *métier* of Felip Pedrell, in his dual roles of composer and musicologist. The author bases his study on the writings of the master as interpretable data, and the study of Pedrellian musical works, both from the point of view of artistic reality and musicological research; both aspects were understood by Pedrell as a single essential entity, covering composition not only through the parameters of the musician, but also inscribed, by necessity, on a conceptual background. (F.B.B.)

Zusammenfassung. *Pedrell, Komponist und Musikologe*

Interpretationsversuch der Komplexität des *Métier* von Felip Pedrell in seiner doppelten Kondition als Komponist und Musikologe. Der Verfasser geht von den eigenen Schriften

des Meisters als interpretierbare Daten aus, sowie von der Studie der Musikwerke von Pedrell, vom Gesichtspunkt der künstlerischen Realität wie von der musikologischen Untersuchung; beide Seiten wurden von Pedrell als eine einzige vitale Instanz eingeschlossen, welche die Komposition nicht nur in den Parametern des eigenen Musikberufes, sondern notwendigerweise eingeschrieben in einem konzeptuellen Hintergrund umfasst. (F.B.B.)

En les pàgines de *Jornadas de arte*, el primer recull de les memòries de Felip Pedrell, hi ha un detall aparentment intranscendent però que ubicat en el lloc on es troba, que és de la segona anada a Roma, a mitjans de 1877, i per tant en un punt d'inflexió fonamental en la concepció estètica compositiva i reflexiva del compositor, no deixa de posar-nos en sintonia amb els neguits que des de feia temps el músic devia anar covant. Allà llegim:

Y al llegar por segunda vez a Roma me encerré en las bibliotecas; huí de los teatros de ópera; refugiéme en los dramáticos en los cuales, oyendo a la Marini, a la Tesserro, a la Pia Marchi, a Ceresa, etc., aprendía cosas literarias más substanciosas; evité cultivar relaciones, especialmente con músicos, porque sus preocupaciones militantes de momento me distraían de mis estudios; realicé de cuando en cuando excursiones, puramente artísticas a varias ciudades italianas, en compañía de mis buenos amigos y grandes artistas P. y M., llevando debajo del brazo, como cicero-ni modelos y excepcionales el *Voyage en Italie*, de Taine y la *Cronaca* cuatrocentista o quincecentista de la localidad visitada, que por modo tal podíamos estudiar, a la vez, histórica, crítica y etnológicamente¹.

Aquest *Grand tour* formatiu amb un marcat caràcter arqueològic i documentalista, que fuig del soroll i busca de recloure's en la Biblioteca Vaticana es deu fer de la mà de moltes lectures, però entre elles, la que cita expressament Pedrell: la dels dos volums de *La Philosophie de l'Art. Voyage en Italie*, publicada just deu anys abans per un dels escriptors europeus que estava més en voga en aquells moments a tot Europa. I què diu Taine? D'acord amb les teories de l'evolucionisme lamarckià imperant aleshores en el vessant de la cultura, les obres d'art i de la literatura en general parteixen del caràcter d'una raça, d'un «temperament primitiu» vinculat, en l'artista que els ha creat, a la fisiologia i anàleg a l'instint; en l'escriptor, el pintor, l'escultor, l'arquitecte o el músic es compendia la psicologia de tot un poble i de tota una època perquè a més d'aquell «factum» primigeni, d'aquell *Volksgeist* essencial, diferenciador i hereditari, s'hi sobreposen matissadament dos factors determinants més com són el medi ambient: el clima, però també les tradicions polítiques, socials i pedagògiques dels pobles, i pel moment, l'època històrica, el que els alemanys (i Jacob Burckhardt entre ells) anomenarien el *Zeitgeist*, cert model ideal d'home o de concepció del món que tenyeix les més diverses manifestacions espirituals d'un determinat període històric.

1. PEDRELL, Felip. *Jornadas de arte*. París: Librería Paul Ollendorff.

Fixem-nos en la importància d'aquests arguments en la presa de posicionament posterior de Pedrell en relació a Wagner, i en la necessitat de buscar un espai propi per a la música nacional a l'empara de l'estat de dependència respecte al *Zeitgeist* imposat pel compositor alemany a la música del seu temps. Així Pedrell, l'any 1891, escriuria a *Por nuestra música*, una declaració que serà tot un manifest:

Artistas del mediodía, repetiré aquí y siempre: aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana, que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, pero aspirémoslas sentados a la vera de nuestros jardines meridionales².

Existeix un esperit d'època, una nova ciència, noves tècniques, una nova actitud compromesa al servei de la creació que no poden deixar-se de banda en la llei d'evolució general de la cultura universal, però també es donen a la vegada, a casa nostra, un passat i presents específics i un ambient determinat que ha modelat inexorablement una manera de ser diferenciada i heterogènia. La infantesa del músic a Tortosa, acaronada per la llum iridiscent del Mediterrani —tan diferent de la de Barcelona— i embolcallada pels cants de bressol de la mare i de les gents de la terra, havia de constituir una empremta indeleble si es té en compte que aquestes primeres vivències van ser esperonades, a més des de ben aviat per la ben orientada disciplina de treball que li havia marcat Antoni Nin, el seu primer i únic, en sentit estricte, professor de música des que Pedrell va ingressar com a nen cantaire en l'escolania de la catedral de Tortosa.

Alternaban las prácticas del solfeo con la teoría y el repregunteo de lo explicado en las lecciones pasadas. Daba mucha importancia mi maestro al dictado musical, y preguntándole yo un día dónde hallaría temas cantados y vivos para practicar me en este ejercicio, que me interesaba sobremanera, contestóme: «Oye lo que suena una música militar, por ejemplo; procura retenerlo en la memoria, y después apúntalo. Y si no se te ofrece esta ocasión, oye lo que tu madre le debe de cantar a tu hermanito para adormecerle. Todas las madres saben cantar cosas muy sentidas y tiernas —añadía— y anótalas en tu cuaderno de dictado»³.

Aquest primer atansament vivencial i crític a les manifestacions musicals populars vocals i instrumentals va ser decisiu com també ho va ser el descobriment prematur per la via emotiva de la bellesa austera, conceptual i amarada de religiositat de la polifonia culta de la música del passat:

Un día se ejecutó una *misa dominical* de Victoria, nombre que oí por primera vez en mi vida. Al escuchar el *Credo* de la composición recuerdo que lloré; y como regresara al coro con los ojos humedecidos, exclamó —Pedrell es refereix al mes-

2. PEDRELL, Felip. *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos. Poema de D. Victor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por...* Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, 1891
3. PEDRELL, Felip: vegi's cita 1, p. 2.

tre— lleno de gozo: «¿Has llorado? Eso me basta. Y bueno es que sepas, desde hoy en adelante, que Victoria es de los autores que hacen llorar»⁴.

El que hem de retenir aquí és aquesta primera doble articulació intuïtiva, inconscient, encara no explícitament formulada en què s'introdueix el fet musical en l'univers de les afinitats del nen i jove adolescent. Apareixen dues pedres mil·liars que marcaran el posterior recorregut estètic del mestre, i el més important és que aquestes fites han estat amidades pel recurs d'una immersió sentimental més que no pas intel·lectual. Es conservaran allà lluny, foses en el record de Pedrell, com els primers passos donats en un camí que s'ha viscut i s'ha estimat. La teorització vindrà més tard en la forma d'una distinció que adquirirà caràcter de categoria en el raonament que fa de proemi a la publicació del *Cancionero musical popular español*, encara que la puguem resseguir des de molt abans en pàgines esparses de molts dels seus escrits i conferències.

Es tracta bàsicament d'entendre, sempre sota l'ègida d'una concepció evolutiva dels estils musicals, el desdoblament diacrònic de la producció musical de les nacions en una primera fase de «pura emanació» de música *natural*, que a partir d'un cert moment, tot coincidint amb la creixent complexitat i progressiva culturització de les societats, es diversifiqués sincrònicament en una altra branca de música *artificial*, reduïda com diu Pedrell, a les lleis d'un art lliure i no imposat per fatalitats estètiques sinó pel geni de l'individu. Això no obstant, la dada clau és que el nexa entre els pols natural/popular per una banda i artificial/culte per l'altre no tenen per què trencar-se; és més, la seva interrelació i mútua dependència constitueix la garantia de la perdurabilitat i de l'autenticitat de la música culta.

La célula generadora de esta música *artificial* es la otra, la *natural*, la que no ha requerido del individuo más que el alma en gracia, y los incentivos de la pasión para cantar⁵.

Independentment de la vàlidesa objectiva d'aquesta conceptualització i per molt acolorit amb postulats romàntics, i també positivistes, que es descriguí el primer balbuceig musical dels pobles com un estat hipotètic de naturalesa on la pura emoció i el crit de dolor o alegria modularien els accents de la paraula fins fer-la esdevenir cant, el cert és que es tracta d'una teoria útil i altament estimulante per ajudar a veure-hi clar, i no només en un nivell personal sinó com a forma d'encoratjament col·lectiu, davant del panorama musical més aviat emprobit i depauperat intel·lectualment de la música espanyola durant les darreres dècades del segle XIX.

La lectura de *Philosophie de l'Art* de Taine, com a llibre de capçalera, és una raresa en un músic i tampoc és massa freqüent que en les condicions anormals

4. PEDRELL, Felip: vegeu la cita 1, p. 4.

5. PEDRELL, Felip. *Cancionero Musical Popular Español*. Barcelona: Casa Editorial Boileau (tercera edició), 1958.

que es donaven un jove compositor pogués emprendre un viatge d'ampliació d'estudis a l'estranger. Tot plegat vol dir moltes coses; significa contactes amb altres persones d'altres branques de la cultura —potser i malgrat que no tinguem constatació d'aquest fet, la recomanació d'aquella lectura li devia suggerir el seu amic el crític Josep Yxart, si es té en compte que per aquestes mateixes dades l'estudi de Taine per part de l'escriptor li estava obrint les portes a la comprensió del fenomen del naturalisme literari francès—; vol dir, en una paraula, la inquietud insòlita, en aquell context, d'un compositor per posar-se al corrent del que passava fora d'aquí a Roma, París o Venècia.

No hem d'oblidar, per fer-nos càrrec de l'aventura de Pedrell, de la situació general de la música espanyola arran d'una sèrie de fets, tots ells anteriors al naixement de Felip Pedrell, però les conseqüències del quals deixaren sentir-se fins molt després. Aquests esdeveniments han estat resumits per Emilio Casares⁶ i són els següents.

1. Desfeta de les capelles de música de les catedrals amb el plans de desamortització duts a terme pel ministre d'Hisenda Juan Álvarez Mendizábal amb les lleis promulgades el 1836 i 1837.
2. L'abandó de la música per part de la universitat.
3. El naixement d'entitats d'ensenyament, els conservatoris, incapaços d'assumir des de la seva mateixa fundació el rol cultural i de participació social que en molts casos havien desenvolupat les antigues capelles de música
4. La falta d'institucions d'ensenyament dirigides a la formació d'un músic integral i polivalent.

En aquesta situació, foragitat de les capelles, mancat d'un possible referent de crítica autoritzada com el que podia emetre's des de les universitats, sense que la societat civil hagués implementat pel seu costat institucions prou sòlides per permetre l'estabilitat i l'exercici regular de la professió en una atmosfera d'exigència, propiciada per les demandes d'un públic preparat que tampoc es donava, el músic creador i l'interpret han d'acceptar qualsevol cosa i situen la seva màxima ambició a aconseguir un èxit immediat en l'única empresa que realment funciona i a vegades esplèndidament en l'Espanya de la segona meitat del segle XIX: la del teatre musical.

Però aquesta indispensable —encara que molts cops insuficient— adequació del compositor als gustos de la majoria, que es resol en el judici aprovador o censorador d'un empresari sovint sense massa formació en matèria artística, és un itinerari que es recorre en doble sentit, ja que acaba per arrancar els mateixos gustos del responsable de promoure'ls. La falta de valoració i de dignifica-

6. CASARES, Emilio. *Pedrell, Barbieri y la restauración musical española* (ponència presentada en el Congrés Internacional *Felip Pedrell i el Nacionalisme Musical*, celebrat el 1991). Dins de: *Recerca Musicològica*, XI-XII. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 1996

ció social de la música provoca el fet que el músic tampoc es valori a si mateix, creant-se un cercle viciós de deterioraments.

Evidentment, quan diem això no pretenem fer un judici de valor absolut sobre les preferències del públic dels darrers vint anys del segle XIX, que a més de ser perillós des de la perspectiva actual, no ens escau realment en aquesta ponència. En tenim prou amb suggerir el plantejament dramàtic que de la situació devia interioritzar un compositor com Pedrell i d'altres, col·locats, com ell, en una difícil tessitura de confrontació d'una realitat musical existent a Madrid o a Barcelona, amb la de la resta de les principals capitals europees, on una franja del públic aficionat havia acceptat i promogut el repte de la producció musical entesa com a obra d'alta cultura i forma de coneixement, d'expressió i comunicació perfectament equiparables a les que es podien atènyer en el terreny de la literatura, de la ciència, de les arts plàstiques o de la filosofia, és a dir, dins els criteris que la burgesia s'havia dictat a si mateixa com a definidors del que havia de ser el seu estatut de classe dominant en tots els terrenys de l'activitat humana.

No és que faltessin a París, a Viena o a Londres diferents i variats registres de consum musical, sinó que a més dels propis d'entreteniment i esbarjo normals en les societats industrialitzades de finals de segle, n'hi havia també uns altres, aquells vers els quals havien canalitzat la seva obra, preferentment, els principals compositors des de Weber, Berlioz o Chopin fins a Liszt, o Wagner. I aquests altres, envoltats d'un prestigi que l'abundant producció publicística feta per ells mateixos o per crítics i comentaristes de la seva obra no feia sinó anar augmentant a mesura que avançava el segle, són aquells en qui van anar-se a emmirallar alguns dels nostres compositors, portadors com ells dels mateixos models d'idealitat burgesos, però no satisfets per les mateixes expectatives, per haver tingut la dissort d'haver nascut en terra eixuta.

Que Pedrell es troba en aquestes mateixes coordenades de preocupació que animen els compositors europeus, n'és una prova la voluntat de justificació constant d'allò que va produint. La crítica, l'exègesi, l'autobiografia artística, la mateixa vertebració d'un incluser sistema teòric com l'esmentat de l'oposició música natural-música artificial, són eines imprescindibles que acomboien l'acte de creació, i ajuden a entendre la composició. I aquest delit, enfortit sobretot arran de l'estrena feta en les males condicions normals de qualsevol presentació d'autors del país al Liceu de Barcelona, de *L'ultimo Abenzeraggio* el 1874, és la característica comuna que marca les línies mestres del pensament musical europeu dels anys seixanta i setanta, quan el positivisme i el científisme han anat filtrant i han desplaçat l'antiga confiança en l'idealisme participatiu del músic en una societat que abans del fracàs de les revolucions del 48, aquell creia poder transformar en més justa, amb la sola contribució de la seva obra musical.

En l'anomenat neoromanticisme de la segona meitat del XIX, en el poematisme simfònic, en la dramaturgia wagneriana i en la naixent constatació dels nacionalismes perifèrics, es dona una obertura vers el realisme que la ciència de la història ha entronitzat, fins i tot en nom de la consecució del que Dal-

haus⁷ ha nomenat una «realitat més autèntica», i aquest nou atansament a la realitat extramusical manifesta en la inspiració argumental dels temes, en la coherència arquitectònica del drama, en la inclusió de la parla comuna i de les situacions quotidianes en el *lied*, o en el sentit progressiu i imparabile de la ciència harmònica i de la forma, tot aquest conjunt de novetats cal que siguin justificades pel mateix compositor en forma d'escrits aclaridors de l'obra, sobretot des del moment en què la seva retirada dels assumptes públics fa més peremptòria l'explicitació del recinte estètic que ha bastit per a si mateix i per a la seva obra.

Felip Pedrell es veu així obligat a salvar dos esculls importants en aquest procés d'*aggiornamento* de la cultura musical del país en què s'embarca: crear un context de relativa estabilitat per al comerç i coneixement de la música culta, a través d'un treball de, com a ell li agradava de dir, *vulgarització* on s'inclou el desplegament de tota una bateria d'accions: conferències, edició de publicacions periòdiques, col·laboració a la premsa, dignificació de la música religiosa, rescat sistemàtic de la música del passat, mestratge personal, etc. i, segon, instaurar simultàniament damunt d'aquella precària normalitat el clima de debat candent i complex de les idees que en aquell precís moment sotraguejaven les ments musicals europees més conspícues, tant en el terreny de la creació com en el dels nous mètodes de la investigació musicològica i etnogràfica.

Era normal que la realització d'aquest ambiciós projecte, que era *nolens volens* la implantació a Espanya i a Catalunya a la vegada, de tota la tradició de coneixement i consum musicals dels períodes clàssic, romàntic i contemporani, topés amb obstacles insalvables, la solució dels quals ja no depenia del compositor, i que es van saldar amb una obra exhaustiva en tots els camps, barrejada però amb l'amargor del que sap que bona part d'allò que ha realitzat és inútil quan no es donen les condicions d'incidència social requerides.

Ens atreviríem a dir, fins i tot, que l'escut defensiu, de desconfiança i de queixa a causa de la incomprensió, que respiren les pàgines de l'autobiografia, són un llast que resta grandesa a les dots crítiques i reflexives del mestre. Són una rêmora que limita de forma negativa l'horitzó d'apreciacions intel·ligents sobre el fet musical que Pedrell, més enllà de la defensa aferrissada del seu exclusiu punt de vista, hauria pogut formular en el cas de tenir al voltant seu un ambient cultural més normalitzat. L'encerclament de la seva circumstància personal en el solipsisme, viscut com a dramàtic li impedeix prendre volada en l'anàlisi d'esdeveniments tan rellevants en el camp de la música contemporània com podien ser, per posar un exemple, l'obra de Debussy, la de Puccini o, per fer-ho més proper i familiar, sobre l'exacta significació i importància de la tradició operística italiana —deixant de banda a Verdi, que Pedrell sempre tindrà en gran estima—, i el perquè del seu arrelament en els gustos del públic en lloc d'una desqualificació tan radical del fenomen, en què són bandejats en-sems el producte, la forma de presentar-lo i els seus consumidors.

7. DALHAUS, Carl. *Neo-romanticism. Between Romanticism and Modernism*. Berkeley, Los Angeles and London, 1980.

El compositor i el musicòleg

El 1922, l'any mateix de la mort de Pedrell, el pare augustinià Luis Villalba Muñoz, a títol pòstum, publica una breu biografia del músic: *Felipe Pedrell, semblanza y biografía*⁸ en què s'introdueix el prejudici que després molts altres historiadors han perpetuat fins a fer-ne un tòpic. Villalba, tot analitzant els fracassos de la presentació a Madrid de *La marcha de la Coronació* dedicada a Frederic Mistral i de l'estrena en versió castellana d'*Il Tasso a Ferrara*, dona per liquidada el 1880 l'etapa creadora de Pedrell:

Así terminó la etapa creadora de Felip Pedrell (...) El héroe se había estrellado como luchador franco en el campo del arte, que abandona para entrar en otras vías, las de la erudición histórica y crítica de la música, y la restauración de la música religiosa. Por esta empresa inaugura su nueva era. Ha de entenderse que si Pedrell muda de camino no muda de intención, tenaz y perseverante, convencido de sí mismo, aunque abatido y descorazonado, de sus nuevas tareas quiere hacer medios para sacar a flote al músico, su ópera, sus oratorios, sus poemas sinfónicos en el garabato de sus descubrimientos arqueológicos, de sus artículos históricos, de su labor crítica, de sus publicaciones religiosas.

Segons aquesta opinió, la poca acceptació de l'obra creativa hauria capgirat l'ordre prioritari d'interessos del músic, obligat, ja que no podia imposar-se al públic a prendre, amb cert ressentiment, la via esbiaixada de la investigació musicològica. Aquesta concepció, traslladada al context de la situació musical concreta a Catalunya ha estat ampliada recentment amb d'altres argumentacions d'índole estètica. La fallida del Pedrell creador podia haver estat ocasionada en part per la nova embranzida wagneriana propiciada pel modernisme finisecular que, i malgrat que Pedrell havia estat un dels primers apòstols de la causa de Wagner a la Península, arraconava per anacrònic i obsolet l'assaig operístic del creador d'*Els Pirineus* amb tot el seu enfarfegament maçònic i jocfloralesc. La modèstia que imposava l'arquitectura wagneriana, finalment valorada i jutjada en la seva dimensió justa per un reduït grup de *coinnesseurs* hauria provocat el progressiu renunciament de Pedrell a la palestra compositiva.

Deixant de banda el fet que la modèstia no fou mai precisament una de les virtuts que va distingir especialment el mestre, costa d'entendre que el repte de Wagner pogués ser un factor de descoratjament en Pedrell quan precisament bona part de la producció del músic i fins i tot abans de l'empresa d'*Els Pirineus* es fa mesurant les seves forces i prenent les pertinents mesures de seguretat envers la lírica wagneriana. Si a algú no va agafar desprevingut aquí a Catalunya l'allau wagneriana, aquest va ser Felip Pedrell; en tot cas, el desafiament havia de ser més compromès i amb més risc per als compositors una generació més joves que ell, en aquells en qui l'entusiasme i l'exaltació no anaven sovint acompanyats amb les corresponents dosis de la prudència i l'experiència que es

8. VILLALBA, P. Luis. *Felipe Pedrell, semblanza y biografía*. Establecimiento Tipográfico de la Tierra de Segovia, 1922.

necessitaven per assimilar i aclimatar a casa nostra el compositor de Bayreuth. Però és que a més, i deixant de banda, el tema complex de la valoració i aportació en termes reals de la creació musical del modernisme a Catalunya més enllà de l'innegable esbombament publicitari de voluntats i bones intencions, en tenim prou a recórrer a la datació d'obres i als escrits del mestre per entendre que la creació i la tasca d'investigació van anar en ell sempre de la mà, i per veure que la musicologia —entesa sempre com a musicologia aplicada— va ser sempre l'*alter ego* de Pedrell, el pou d'on podia extreure alliçonadors consells aplicables després en la composició.

A partir de 1880, i per desmentir el judici de Villalba, és precisament quan el compositor tortosí, enriqueix la seva experiència pels viatges a Itàlia i França, emprèn una nova direcció compositiva que sembla deixar enrere moltes coses, i aquest nou rumb es fa especialment manifest en aquell gènere de la producció que per la seva continuïtat i regularitat de sedimentació cronològica permet, com cap altre, als historiadors de fer un registre precís de l'evolució estilística dels compositors del nostre país. Ens referim al gènere de la cançó. N'hi ha prou, en aquest sentit, d'observar la distància que separa *Orientales* amb textos de Victor Hugo, o *Les Consolations* amb altres de Théophile Gautier, ambdues de 1876, dels dotze *lieder* de *La Primavera* amb poemes de Francesc Matheu, datats del 1880. Es descobreix en aquesta obra un clima de recolliment, d'expansió expressiva de sonoritats independents en el piano, de rebuig als procediments de *pezzo chiuso* i de tornades melòdiques exemptes de *salonniers* que inaugura una veu inèdita en el *lied* català; és més, subscriuint plenament el que diu Francesc Bonastre en la introducció de l'edició crítica d'aquesta obra:

La Primavera representa un intent molt vàlid per a la instauració del Lied a casa nostra; les cançons estan confegides en un llenguatge que no deu res al bel canto ni al casticisme, i el lligam poètic s'adiu perfectament amb el musical fins al punt de fornir una densa atmosfera lírica que conté sovint troballes extraordinàries. No es pot entendre la profunda alenada del Lied català, des de Francesc Alió fins a Frederic Mompou, sense el precedent necessari d'aquest cicle de Felip Pedrell⁹.

La Primavera constitueix una de les pedres fundacionals de la cançó catalana, i inaugura el camí d'una sensibilitat lírica moderna pel qual haurien de transitar després el Joan Lamote de Grignon de *Les violetes* o l'Eduard Toldrà de *La rosa als llavis*.

I això ocorre, i d'esquena a la indiferència amb què segons el mateix Pedrell va ser rebuda l'estrena de l'obra, el 1880, el mateix any en què compon el primer poema simfònic escrit a la Península, *Excelsior*, i sis anys abans que Richard Strauss s'encetés en aquest apartat. Però és que deu anys després arribarien *El*

9. BONASTRE, Francesc. *La primavera, 12 lieder per a cant i piano, op. 106, 1880. Felip Pedrell, música. Francesc Matheu, text. Revisió de....* Quaderns de Música, 5. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1992

Pirineus, i el 1902, en ple apogeu de la Barcelona wagneriana, *La Celestina* i dos anys més tard *El comte Arnau*, tres peces fonamentals en el catàleg de Pedrell.

Fins a 1905, any de *Visions de Randa* Pedrell escriu nova música amb tota normalitat i compaginant perfectament la seva labor creadora amb la d'investigació, i si és veritat que amb el temps va minvant el ritme de treball sobretot a causa de la creixent i descoratjadora constatació per part del músic d'estar construint un *corpus* al marge dels circuits habituals de producció i consum, no és menys cert que la inadequació pot esdevenir també un estímul per reforçar encara més el sentit autocrític i consegüentment limitar el nombre de nous lliuraments. No és que sigui en absolut estranya aquesta situació en molts dels compositors progressistes del tombant de segle quan, un cop desaparegudes les institucions tradicionals de mecenatge, es veuen impel·lits a ser originals pel motiu, entre d'altres, de la incomprensió o acollida poc favorable del públic. La falta d'adequació es tornarà fàcilment en esperó dels avantguardismes.

La inadequació i l'autocrítica en el vessant creatiu s'entenen des del nucli central integrador del projecte pedrellià, d'un projecte que va madurant conjuntament en tots els fronts, el de l'artista, el propagador i el científic. En l'emoció infantil i preadolescent comentada més amunt com a detonant i tret d'arrencada de la carrera del músic, els cants de la mare i l'escolta de la polifonia antiga que el meravella mentre salta, per recomanació del mestre Nin, d'una banda a l'altra de les naus de la catedral de Tortosa per tal de recollir les múltiples perspectives acústiques d'una música esdevinguda espai, no són documents a part, circumscrits en els límits de disciplines preestablertes: l'etnomusicologia o la història de la música. Cançó del carrer i polifonia antiga són carn i ungla indestruïbles amb el mateix desvetllament de la vocació de ser músic. Estudiar a partir d'aleshores el cant popular i la música del renaixement hispànic és una manera de proporcionar-se de forma autodidacta les eines originals per esdevenir compositor, almenys per bastir-se un clos amb veu pròpia enmig de les altres exigències més convencionals, però no menys importants, d'aprenentatge de les tècniques compositives imperants i al seu abast —música pianística de saló, fantasies i transcripcions de temes operístics, sarsueles, etc.— que es requerien per al domini i exercici de l'ofici.

Pedrell, sense el desfici de conèixer i sense l'afany del divulgador que vol comunicar i aconseguir de compartir amb els altres el seu coneixement, s'hauria quedat potser en l'estadi d'un reconegut autor teatral de peces situades cavall entre l'italianisme dominant i l'althambrisme costumista; però el camí de Damasc a què tantes vegades es refereix Pedrell com a metàfora de la búsqueda d'una via nova per a la composició musical, passava per la incorporació de les institucions, de l'empresa, del públic, de la crítica, dels historiadors i dels altres creadors en un mateix projecte de modernització. Res ni ningú havia de quedar al marge d'aquell moviment de reforma. L'obra nova necessita un medi propici perquè pugui créixer i desenvolupar-se i fer-se encomanadissa, i tot això implica modificar les condicions habituals de la recepció.

Quan al 1874, als trenta-dos anys d'edat, i imbuït d'un weberisme i wagnerisme militants, Pedrell s'instal·la a Barcelona per treballar com a segon di-

rector d'orquestra d'una companyia d'opereta que actuava al Teatro del Circo, i mentre fa totes les gestions possibles per aconseguir l'estrena de *L'ultimo Abenzeraggio* al Liceu, el músic ens dóna la primera mostra de la seva faceta d'investigador i divulgador en un ambiciós pla que tenia com objectiu l'edició crítica de literatura per a piano amb monografies dedicades als principals compositors d'aquell instrument. El primer volum, l'únic que va veure la llum, estava dedicat a Beethoven —immediatament haguessin vingut Mozart i Haydn— i a més d'incorporar-hi l'edició completa de les sonates, s'hi afegia un breu estudi de la biografia i dels tres estils beethovenians segons la versió popularitzada per Wilhelm von Lenz, el catàleg de l'obra, així com comentaris d'altres autors sobre la música del mestre. L'aventura, ja de per si desmesurada, és més extraordinària encara si es té en compte la modernitat que suposava irrompre en el repertori habitual de peces lleugeres, de fulls d'àlbum, i d'arranjaments de sarsueles i àries operístiques —que era l'ambient general pianístic de l'època—, amb l'artilleria pesada del bo i millor del sonatisme clàssic.

En la mateixa línia d'acció immediata combatent a favor d'una millora de la cultura musical del país, —si bé en l'apartat del gènere litúrgic— cal situar una altra iniciativa agosarada de Pedrell: la publicació, el 1882, de *Salterio Sacro-hispano*, el primer lliurament, que es volia continu, d'una antologia de peces antigues i d'autors espanyols contemporanis per a veus soles o amb acompanyament d'harmònim o orgue, seleccionades segons dos principis bàsics: que fossin fàcils de ser interpretades i que a la vegada complissin el requisit prioritari de seriosa inspiració religiosa i d'adequació a la funcionalitat litúrgica, exigència que s'havia dissipat en la major part de capelles i escolanies del país, en benefici de la introducció de les melodies i arranjaments de música teatral de moda. Pedrell s'incorporava així en l'ampli moviment cecilianista europeu de recuperació de la música religiosa, que tindria el seu refredament oficial en la promulgació del *Motu proprio* de Pius X, el 1903.

El *Salterio* estaria a la base d'una de les empreses musicològiques més ingents de Pedrell: els vuit volums, publicats entre 1894 i 1896 de *Hispaniae Schola Musica Sacra*, que va servir per recuperar i donar projecció internacional, entre d'altres, a les figures d'Antonio Cabezón i de Tomás Luis de Victoria, autor, aquest últim, de qui acabaria fent l'edició crítica de les *Opera omnia*, publicada per Breitkopf und Härtel a Leipzig.

Edicions de música clàssica, de música religiosa, i faltaria esmentar la labor desplegada en el camp de la premsa especialitzada, amb la fundació i manteniment durant nou anys, de 1888 a 1896, de la revista quinzenal *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, document de consulta indispensable per a l'historiador de la música, i en el de la premsa diària, primer a *El Diario de Barcelona*, i després, durant vint anys, a *La Vanguardia*, constitueixen només dades esparces d'una capacitat de treball inusitada, complementada amb l'exercici de la docència i del conferenciant d'unes sessions model·liques d'història de la música, en pro de la difusió i de la normalització de la cultura musical al nostre país.

L'evolucionisme en Pedrell

El que cal entendre, com dèiem, és el nucli integrador i unificat d'on brolla, com aigües d'una mateixa font, tota l'activitat del mestre; un centre fort, de caràcter vivencial i subjectiu, però, i això és el més important, que Pedrell es va encarregar de racionalitzar també en forma d'una de les teories més ajustades a la realitat del pensament musical avançat europeu de finals de segle XIX.

Hi ha un engranatge que posa en acció i comunica moviment a totes les rodes del mecanisme pedrellià, i la llei primera d'aquesta dinàmica és l'acceptació d'un evolucionisme objectiu del llenguatge musical, d'un procés irreversible de la conquesta estètica que és paral·lel al progrés inaturable de la consciència. Qualsevol aturada —i la instal·lació complaent de la cultura musical espanyola en l'italianisme n'era un exemple— és una recaiguda i una regressió que trenca el ritme de desplegament natural de la vida espiritual i de la marxa de la història.

En la superposició entre la música natural-música artificial o, el que és el mateix, en el binomi necessari música popular-música culta, l'estrangerisme, quan no s'ha assimilat en l'estadi de la música popular del poble en què s'hi ha filtrat i no s'han anat esvaint les diferències gràcies a segles de convivència i a la compartença de valors socials similars, acaba, si aquell estrangerisme és prou potent, per introduir una fatal disfunció, i es converteix en una diglòssia que fractura llastimosament la parla musical en dos registres independents: la pròpia natural i relegada a funcions informals i subalternes i l'altra, dominant, excloent, que passa a prendre's com a sinònim exclusiu d'alta cultura, sense cap interès ja no solament vers les manifestacions de la nació invadida sinó, i això és el més greu, amb menyspreu també cap al que li pot fer més mal perquè es troba en competència immediata amb ella, i és la tradició de les grans obres dels compositors de la nació afeblida.

L'òpera italiana seria, segons Pedrell, el cas paradigmàtic de diglòssia en la situació concreta de la música a l'Espanya i la Catalunya al seu temps, mentre que històricament tant el cant gregorià com la música islàmica, introduïts al principi com estrangerismes però assumits i assimilats en les pràctiques de la litúrgia vernàcula, del creuament mossàrab i aclimatats finalment pels cants de la terra, serien exemples de fusió idiomàtica i d'enriquiment del substrat lingüístic d'un poble. Des d'aquesta òptica, el rebuig de l'«italianisme» es fa pel que té d'alienant i per la seva qualitat d'imposició d'un costum musical exempt, separat i autoreproducible a perpetuïtat en la seva condició de mercaderia i de negoci en mans d'empresaris teatrals, de cantants i de grans firmes editores, expressant-se Pedrell en aquest cas en termes semblants als utilitzats per Wagner a *Opera i Drama*.

L'estrangerisme de l'òpera italiana ha vingut a trencar irreversiblement el trànsit natural i vivificador de l'equació poble-cultura, en haver inserit un factor d'ahistoricitat i consegüentment, d'empobriment espiritual, que la música teatral només ha sabut conjurar en el millor dels casos en el producte col·lateral de la sarsuela:

trataron nuestros compositores nacionales de reivindicar su puesto en los teatros, tronando contra la dominación de los italianos, y venimos a parar en el fomento de la *tonadilla* y de la farsa popular con caracteres análogos al *flamenguismo* de ahora(...) cuando ya otras naciones nos señalábamos el rumbo que deberíamos haber emprendido para salir del estado de embotamiento estético en que nos tenía la ópera italiana, logramos, que no fue poco lograr, levantar un tanto, no la ópera, sino la *zarzuela*, propiamente tal¹⁰.

Contràriament, l'altre estrangerisme, el representat pel drama wagnerià, no té el perill de l'«italià» pel fet de presentar-se en el pla objectiu d'un procediment compositiu en l'estadi més recent i alt del seu possible desenvolupament tècnic. La grandesa de Wagner, deixant de banda el feix gruixut de sentiments que comporti per a les nacions del nord d'Europa, —i que no tenim per què compartir els països llatins— rau, ve a dir Pedrell, en el fet que la seva música és el corol·lari necessari i més actualitzat que es desprèn dels paràmetres pels quals ha anat progressant inexorablement la música occidental des de la instauració de l'harmonia.

Pedrell, a *Cuestión mal planteada*, que figura com apèndix de *Por nuestra música*, elabora una interpretació original i imaginativa de la història de la música. Segons el mestre, l'adveniment del cristianisme i el seu triomf sobre el paganisme va tenir una influència transcendental en el vessant del pensament i l'activitat musicals; en establir el principi de la igualtat moral i l'abolició de l'esclavitud, la religió cristiana dictaminava la preminència de l'esperit davant de la matèria, postulat que en traslladar-se a l'esfera de la música significava fonamentalment dues coses: l'abolició del ritme mètric, del ritme abstracte, d'ascendència pitagòrica i purament quantitatiu de les relacions de durada entre els sons, que Pedrell anomena l'element sensual de la música pagana, i per altra banda, la instauració del pensament harmònic, que va trigar més temps a aplicar-se, però que era implícit en el nou missatge de redempció cristiana, i de comunió de tots els éssers humans en les veritats de la fe:

La misión divina dada por el Hijo del Hombre al hombre para concurrir libremente a la obra común, debía hallar y halló, en efecto, su símbolo y su medio de expresión en la música. Debía ser, y fue, la armonía, en la que el *principio armonioso* del bien, que resulta del complemento de la ley moral, se expresa por el *acorde de perfecto mayor*, y en la que el *principio discordante* del mal, halla también su expresión por medio de las disonancias¹¹.

Doncs bé, la música de Wagner amb la seva expansió del llenguatge orquestral i harmònic per una banda i del desenvolupament de la melodia contínua, no estròfica, en definitiva, amb la seva incorporació de la música en prosa, per l'altra, aconsegueix a bastament les dues condicions, no fa més que sumar-se com a baula més recent d'una llarga cadena que passa per Caccini,

10. Vegeu la cita 2, p. 18-19.

11. Vegeu la cita 2. *Apèndice. Cuestión mal planteada*. p. 123-124.

Monteverdi, Gluck o Mozart, Verdi, però que ha tingut abans els seus antecedents en la música hispànica en l'obra de Cristóbal Morales o de Tomás Luis de Victoria. Concretament d'aquest últim Pedrell ens diu:

Y se le alcanzaría perfectamente a quién juzgase con la doble vista del sentimiento que el cantor del *Officium Hebdomadae Sanctae*, ese milagro de inspiración litúrgico-musical, sería un Wagner a haber vivido en tiempos posteriores y encontrase, con el drama humano, derivación y consecuencia de los precursores del drama lírico, contenidos dentro de ciertos estados del alma en la tragedia divina, el dolor, la tristeza, la ternura y las emociones temperadas¹².

El lligam entre la polifonia sacra renaixentista i el drama wagnerià, que a Pedrell li agradava d'il·lustrar en les seves conferències o els elements de música hispànica antiga que incorpora com a alguns dels materials primers a *Els Pirineus*, és possible perquè el camí que va d'un a l'altre és el mateix que recorre objectivament el progrés del pensament harmònic a través d'estadis successius d'assoliments representats per les grans obres dels compositors de diferents èpoques. Només que aquell progrés, perquè sigui autèntic i respongui a les expectatives espirituals tant dels compositors com del públic a qui va adreçada la seva obra, precisa d'una mediatització que és l'adequació dels avenços tècnics a les tradicions de les parles natural i adquirida, que són específiques de cadascuna de les nacions.

Així, conèixer el passat i l'estat present tant de la música culta com popular a través de la recerca musicològica i etnomusicogràfica; assabentar-se dels darrers progressos tècnics desenvolupats per part dels compositors més avançats no són tasques subsidiàries, sinó que es troben en el moll de l'os de la mateixa creació musical, són components indispensables de la labor creadora. És per això que volem concloure afirmant que el de Pedrell és un dels projectes més omnicomprendius i inclusors que s'han fet mai modernament aquí a Catalunya en el camp de la cultura musical. És, deixant de banda les antipaties i les fòbies d'incomprensió que enfosqueixen a vegades els judicis del músic, la proposta més seriosa de vinculació dels compositors a la tasca social educativa i de coneixement que d'ells s'espera i que a nosaltres ens toca d'exigir-los.

12. PEDRELL, Felip: dins de *Crónica del Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Barcelona del 21 al 24 de noviembre de 1912*. p. 210-220.